Rapallo conversa
Mapas, políticas y prácticas

GABRIEL CORTIÑAS
LAURA JARAMILLO
VIOLETA KESSELMAN
MARÍA SALGADO
CARLOS REGUEYRA BONILLA
DIEGO SEQUERA
NICOLE BROSSARD
KAMAU BRATHWAITE
GERTRUDE STEIN

RAPALLO

RAPALLO

Rapallo conversa : mapas, políticas y prácticas / Gabriel Cortiñas ... [et al.] ; compilación de Rapallo. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Rapallo, 2023.
196 p. ; 17 x 20 cm. - (Lengua América)

ISBN 978-987-48112-4-0

1. Ensayo. 2. Poesía. 3. Geopolítica. I. Cortiñas, Gabriel. II. Rapallo, comp.
CDD 860.998

Av. Independencia 3565, 10° 96
C1226AAA, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

DISEÑO DE COLECCIÓN:
Juan Pablo Fernández

IMAGEN DE TAPA:
Lino Divas
www.linodivas.com

CORRECCIÓN:
Juan Abadi

Rapallo
www.revistarapallo.com





Poética 021/1

María Salgado

. . . . ● . . . .

María Salgado (Madrid, España, 1984) combina la escritura y la performance en la búsqueda de una poesía que haga sonido el presente y que reconecte con el mundo y el deseo, con el deseo de mundo. Ha publicado los libros de poesía *ferias* (2007), *31 poemas* (2010, 2016), *ready* (2012, 2017), *Hacía un ruido. Frases para un film político* (2015), *Salitre* (2019, 2021), la plaquette *Sale* (2023) y el ensayo *El Momento analírico* (2023), muchos de los cuales han sido reeditados en Argentina. Ha realizado las performances *De lengua Trois (three) pieces* (MAC Montreal, 2019), *Die 1, die eine 3 wurde* (WKV Stuttgart, 2018), Lírica / 3 (MACBA, 2017) o *Let her try / Deja a ella probar* (Sala El Sol, 2016) y obras escénicas como la trilogía Jinete Último Reino, creada con el compositor Fran MM Cabeza de Vaca y estrenada en Teatros del Canal en el 39 Festival de Otoño. Doctora en Teoría de la Literatura en la Universidad Autónoma de Madrid, se formó también en Buenos Aires y Philadelphia, pero sobre todo en el Seminario Euraca, un colectivo de pensamiento sobre lenguas y crisis, activo en Madrid desde 2012.

Hola, buenas tardes, o buen mediodía, a todas las que estáis aquí. Para mí es un gusto conectarme con *Rapallo*, un colectivo de conversación e investigación que está hermanado con muchas cosas a las que pertenezco. Me hubiera encantado poder participar de las dos sesiones anteriores pero por cuestiones de trabajo no pude, me las perdí, y quiero verlas grabadas. Estoy ahora mismo trabajando como 24/7, así que supongo que ese zumbido entrará en mi conversación, espero que no se note demasiado, pero igual voy a intentar traer aquí mi mapa.

Cuando le puse el título a la sesión estaba sumergida en esta intensidad laboral y no pude pensarlo mucho, pero luego pensé, "bueno, esta es la primera poética que escribo este 2021" y yo siempre las numero por cada año. Aunque en realidad creo que es la segunda, porque escribí una pieza que pertenece a una obra (escénica) en la que he trabajado este año muchísimo, con el compositor Fran MM Cabeza de Vaca, que es la que en verdad me gustaría leer como la primera poética del año, y que quizás resume todo lo que ahora quiero contar. Dice:

a la poesía la llama lengua
a la lengua la llama continuidad
a la discontinuidad llama ritmo
al ritmo lo llama lengua
a la lengua poesía

Para mí, el poema puede estar en los textos marcados literariamente tanto como en el habla común, y las que somos poetas, artistas, performers o simplemente personas con intención lingüística, lo que vamos haciendo es guardándolo en ritmos que se vuelven memoria que a su vez definen lo que es el lenguaje en sí, por afuera del sentido o el mensaje. Ésta sería la primera poética que hice este año. Voy, entonces, ahora con la segunda. En el resumen que mandé cité a Kendrick Lamar, que dice "listen to the story". Es un versito de una canción suya del disco *good kid, m.A.A.d city* que es un disco que me gusta mucho. Me gusta como un libro, creo que me ha influido mucho en términos de actitud, de técnica, de cómo la voz o la mirada pueden dirigirse hacia la gente. Este disco en concreto me interesa por muchísimas cosas: cómo la polifonía de voces grabadas aparece, cómo va contando su historia a partir de las voces de los demás, cómo aparece el efecto del doblado de la voz y, bueno, también en su velocidad y virtuosismo. Hay otro disco de rap que me ha marcado mucho que es de la Mala Rodríguez, *Lujo ibérico,* que yo creo que tradujo entero el hip hop norteamericano a una jerga de aquí, que era además la suya propia. Pero, bueno, me acordé del verso porque de pronto estaba organizando esta charla de forma temporal, o sea, estaba intentando hablar de una serie de problemas y de soluciones de poética y de una vía de exploración como si fuera una historia de vida. Y creo que es interesante afirmar, o empezar afirmando, que una historia de vida es también una forma de contar, porque como me dijo un artista: "nadie vive una biografía". O sea nadie vive una heterosexual blanca sucesión de sentimientos que van a dar en el mar. La vida es algo no lineal y la mayor parte del tiempo una está más bien desorientada acerca de lo que está haciendo o lo está haciendo un poco oscuras, y desde luego que lo que yo voy a hacer aquí ahora es contarla como desde un final y como desde este momento. Entonces, creo que es interesante avisar que este relato va a ser una ficción.

Creo que en el fondo de mi poesía hay un deseo, un deseo alto de poesía y de vida, y una afirmación del deseo como motor de cambio político y emancipación. Pero no soy ingenua, sé que no siempre es eso, pero ésta sería mi posición más utópica: el deseo entendido como lleno o como exceso del mundo y no como falta. Pero también hay una falta en el fondo de mi poesía que me mueve, y esto, claro, lo estoy ficcionando como si fuera el origen de la misma. Pues venga, el origen fue que me faltaban referentes. O sea, había algo del contexto en el que estaba naciendo a la poesía, por seguir con los símiles biográficos, que no me conectaba o no cumplía ese deseo de vida y poesía, sin saber muy bien qué era. O sea, no reconocía autoridad en el poema hegemónico, que en España creo que más o menos se estabiliza en torno a 1983 con los primeros manifiestos de la "Nueva sentimentalidad", que es una poesía de la cotidianeidad hecha con una lengua muy estándar y de muy pobre experiencia. Hasta que no me fui encontrando con un montón de poetas, que también tenían muchas preguntas y no necesariamente respuestas, como Luz Pichel, Patricia Esteban, Chús Arellano, Sandra Santana. Y después con un montón de personas más, que por suerte no eran exactamente poetas, aunque son poetas, pero bueno, quizás no se definían así, y juntas fuimos haciendo los previos o posteriores de lo que luego fue el Seminario Euraca. Creo que hasta ese momento no me atreví a pensar al revés, es decir, a pensar como una inversión, o una versión diferente, del relato de la historiografía literaria tradicional en España, que es la que aprendes en la escuela, y también en Filología Española. El relato consiste en una especie de lengua compacta que va evolucionando a partir de su uso por grandes poetas que se van pasando el testigo de la importancia sin que el contexto les afecte demasiado, siempre hay un gran poeta que le da paso a otro gran poeta que nos habla de lo que tenemos que ver. Entonces creo que, hasta que no empezamos el Seminario Euraca, no me animo a afirmar

cosas como que quizá podríamos considerar esta historia y este lugar al revés, o sea, pensar que quizá la poesía española del siglo XX ha podido ser un espacio cultural menor, o no sé si muy menor pero bastante menor, que ha tenido unas carencias enormes que tienen que ver con 40 años de aislamiento y represión política brutal; que cuando Claudio Rodríguez escribe de adolescente *Don de la ebriedad,* que es un libro sin duda mágico y potentísimo, quizá no es Rimbaud en el sentido de ser joven y ser muy bueno, porque él no está en conversaciones como las de la Comuna de París o las del simbolismo, sino que más bien es un flash de deseo que brilla en medio del aislamiento franquista usando el vocabulario y el tema del campo castellano y los métodos que hay en el momento para contar algo. La propuesta sería algo así como, desde una posición menor, plurilingüe, marginal, rara y precaria, asumir esta misma precariedad de producción que para mí tuvo Claudio Rodríguez.

Por suerte y muy pronto conecté con lo que supongo que es lo que me ha traído hoy a esta conversación, que es la poesía argentina de los noventa. Humildemente pienso que esta poesía no sólo consiste en un corpus de libros, sino también en unos modos de editar, relacionarse y anunciarse un poco más desprejuiciados, más alocados a veces, también más vivos y más activos con el deseo de hacer poesía. Poder sospechar del prestigio de un autor importante, de ese "poder montado en el apellido" (Durand), creo que fue un alivio para mí, una especie de liberación. O sea, sentir que no todos los poetas importantes te tienen que gustar. Yo adhiero a la afirmación de fondo y forma, pero también de temas, que hace esta corriente, y a una posición materialista que sería muy larga de describir pero que voy a resumir muy sencillamente aquí como que la poesía está hecha de lengua, ese es su material, y que, a su vez, en esa lengua viene un mundo concreto situado, un mundo muy complejo del que conviene hacerse cargo. Lenguaje y mundanidad son un principio de trabajo algo diferente al de tendencias

poéticas orientadas hacia “el ser”, “la nada”, “la inefabilidad” o “la herida”; y a las orientadas hacia una cotidianidad que, como la de la poesía de la experiencia que antes mencionaba, no contienen experiencias vitales y sociopolíticas que me interpelen ni están hechas de eso que ellos llaman “habla” pero, para mí, no es más que lengua estándar.

Tiempo después –y continúo con la ficción de que haya un antes y un después en mi relato–, tuve la oportunidad de estudiar en Estados Unidos y conocer a poetas como Laura Jaramillo, que va a hablar la semana que viene en este mismo ciclo, y que fue la que por ejemplo me puso en contacto con la lectura de Ted Berrigan, la Escuela de Nueva York o *The Waste Land*, que son libros cuyo corte de verso y collage todavía estoy aprendiendo a escalar. Y estudiando en UPenn, en Filadelfia, me fui armando otro mapa de la poesía del siglo XX, uno en el que ese gran giro general hacia lo oral, hacia lo vernacular, hacia la lengua que está viva y en uso, es muy complejo y toma muchas formas, hay muchas formas de hacerlo, como la vía de la jerga, que sería sólo una más entre todos los dialectos posibles. Entendí que de lo que se trata en verdad es de un masivo cambio de dicción desde el verso medido hacia el vértigo del verso libre, un cambio que no se puede definir nunca con una única lengua de llegada. Quizá lo que más me fascina de la poesía de la que estoy hablando es que cada poeta inventa su forma de llegar a ese lugar, su lengua de llegada. O como dice Daniel Durand después de insultar a Whitman en “Hielo seco”: “no me importa toda la leña que cortaste. No me sirve”, que es tanto como decir que el impulso de innovación tiene que ser nuevo cada vez porque la lengua que no se mueve se vuelve, paradójicamente, corriente, no en el sentido de correr sino en el sentido de normal.

Y ahora, sobre el mapa anterior, el del cambio de la poesía del siglo XX todavía compuesto de poemas-dentro-de-libros y de la forma

"verso" y su nostalgia, quiero colocar otro que me fui haciendo a la vez, cuando me puse a estudiar el archivo de las neovanguardias de los años sesenta y setenta, Fluxus, el arte conceptual, la performance, la poesía concreta, la poesía deconstructiva, etcétera. Hice mi tesis doctoral sobre estas corrientes artísticas para profundizar en otro salto de comprensión poética que creo que me fue muy necesario para aprender un montón de cosas que quería hacer como poeta. Se trata de la expansión de la poesía fuera y dentro del libro que ocurre en las vanguardias y neovanguardias, y que, entre otras cosas, redescubre la performance de la palabra, o sea, recupera la comunidad de escucha que siempre pervivió en la forma de los recitales, que en los sesenta y setenta se intensifica tanto; como también se intensifica gráficamente el texto impreso dentro del libro y se multiplica el espacio de la página. Y éste es un giro muy cercano al giro hacia la oralidad que antes mencionaba. De hecho, yo no hago la división porque es una división que me parece que constriñe enormemente nuestra comprensión de la poesía, y a mí particularmente me frustra mucho la división entre poesía experimental y poesía no experimental, poesía visual / sonora y poesía, poesía performativa y poesía, etcétera. Me molesta mucho que me definan sólo como performer porque yo soy poeta, lo que hago es poesía, y justamente la hago desde este redescubrimiento o recomprensión de que escritura y oralidad son como una cinta de Moebius, de que incluso cuando lees un poema en un libro, el poema está sonando en la memoria de tu oído y contrastando con el habla de la época que te envuelve. O sea, que no hace falta trabajar con un músico ni subirse a un escenario, como yo también hago, porque hay una performatividad que toda la poesía guarda, incluso cuando está contenida en un libro. Un verso es una interfaz, una asíntota entre la lengua y la memoria, entre lo oral y lo escrito, y ese verso puede tomar varias formas de aparición.

Entonces, bueno, pues el del doctorado fue un tiempo en el que estuve conectada con un montón de piezas que me parecen poéticamente fascinantes aunque hayan sido clasificadas dentro del Arte. Creo que esta división entre las artes también le ha hecho daño a la poesía, que muchas veces se ha quedado sin contactar con brillantes usos verbales, y a las artes visuales o escénicas les ha hecho perderse de partes fascinantes del archivo de la poesía. Aquí pondría el ejemplo de "It's Gonna Rain" de Steve Reich, una única frase repetida y desfasada que parece contener ella solita toda la carga política que puedan traer los sesenta y los setenta, tan solo diciendo "va a llover" y sabes por el tono de voz que lo que va a llover es otra cosa, que lo que va a pasar es otra cosa, además de lluvia. O el ejemplo de Vito Acconci contando secretos al oído a quien se acerque una noche hasta el muelle de Nueva York. La de On Kawara mandando postales que dicen "I am still alive", "todavía estoy vivo", una frase sola, quiero decir, un verso suelto, un verso libre: libre en el mundo.

Podría hablar de cientos de piezas que me volaron la cabeza esos años, como el *Libro del pomelo* de Yoko Ono, pero voy a hablar un poquito de *La política* de José Luis Castillejo, por hablar de un libro de este lugar en el que yo no encontraba referentes cercanos. Se trata de un libro publicado en España en 1968 en el que Castillejo recopila las frases de la política del momento, sobre todo las más reaccionarias, pero también las del impulso de revuelta de la juventud, que no es mencionado directamente. Él repite y diferencia estas frases de manera no argumentativa, por lo cual lo que resulta no es un discurso aunque tenga discursividad. A mí esto me parece superimportante en términos poéticos, porque creo que la poesía no argumenta como un discurso lo hace, sino que la poesía hace pensamiento por otros medios verbales diferentes a los del discurso. Castillejo hace aparecer una serie de conflictos históricos mediante la repetición y diferencia de unidades verbales en

uso en ese momento en España. Y yo, humildemente, quise hacer una operación similar al escribir *Hacía un ruido. Frases para un film político,* aunque yo sobre todo tomé las frases de lo político más inclinadas hacia el lado utópico, que ha venido siendo mi posición artística y política, digamos, apostar a la potencia por sobre la impotencia. Hice collage de todas esas frases que recopilé y de cómo chocaran entre ellas para que quedara guardado su conflicto, el conflicto de las revueltas de 2011 y los años posteriores, que en ese momento envolvía al mundo en el que yo vivía y por eso pensé que era ese el mundo que yo tenía que contar. Un libro que hace por traer una época y una conflictividad política sin dirigir nuestra interpretación, como un discurso sí haría, pero inclinando una posición, y de una manera maravillosa e impresionante, es *Intercambio sobre una organización* de Violeta Kesselman, otra escritora a la que admiro que también forma parte de este ciclo.

Se podría afirmar que José Luis Castillejo es uno de los escasísimos autores que han leído a Gertrude Stein en España en los años sesenta y setenta. Él era rico, diplomático, viajaba, sabía idiomas, y su deriva tanto política como estética es bastante compleja después del momento de las vanguardias, o sea, luego del momento más revolucionario, Castillejo gira a la derecha, hace unos libros minimal y llega a renegar públicamente de *La política*. Pero en 1974, mientras él está trabajando en el texto de *La escritura no escrita,* publica una traducción de Gertrude Stein en Tusquets que incluye algunos de sus *Portraits* además de esa poética increíble que es "Composition as Explanation". *La escritura no escrita* y "Composition as Explanation" son dos poéticas que me han influido muchísimo porque, entre otras cosas, hacen lo que dicen y dicen lo que hacen. O sea, piensan la escritura haciendo escritura. Y esa manera de asistir en tiempo real a ver lo que el lenguaje hace pasar en lo que estás pensando, sin requerir de otras referencias o interpretaciones que estén guardadas en otro lugar, para mí suscribe a

la definición de poesía como "inteligencia sin trampas" que una vez :e oí a mi director de tesis, Esteban Pujals Gesalí.

Y aquí llegamos a Gertrude Stein, el tercer mapa que pongo sobre sobre la mesa, un mapa en sí mismo, un lenguaje entero y un sound system que pulverizó todo lo que podría venir, todo lo que había habido antes. ¿Cómo se puede sonar a esa velocidad y con ese ritmo? Debo decir que mi lectura de Gertrude Stein es absolutamente asilvestrada, yo ni sé inglés así como perfecto, ni conozco tanto la cultura norteamericana; pero he leído a Stein con un placer que no tengo que fingir, o sea, simplemente me ha pasado levantarme de la silla de éxtasis leyendo sus libros. Tiene, además, esta cosa de que escribe textos que son brutalmente orales, pero que no podrían en ningún caso existir sin el papel escrito que les hace de partitura, o sea no se puede oralizar a Stein si no la estás a la vez leyendo porque algunos de sus textos son inmemorizables. Son textos brutalmente performativos que, como "Composition as Explanation", están impresos dentro de un libro. Una vez impartí un taller titulado "El habla es el mar, la poesía es la pesca", alrededor de escritura y oralidad, pero al poco tiempo me arrepentí de no haberlo titulado mejor "Stein es el mar, la poesía es la pesca" o "Stein es el habla, la poesía es el mar". También me ocurre que todxs lxs escritores que aman y siguen a Stein a mí me gustan, como por ejemplo Helmut Heißenbüttel, un poeta de la posguerra alemana que perdió un brazo en la guerra y del que hay muy poquitos poemas suyos traducidos al castellano, pero como ocurre con Stein, con pocas palabras comunes del alemán puedes hacerte con una parte de su poesía, que consiste en repetir y variar una serie de palabras sencillas. El WKV Stuttgart me encargó una performance a partir de un texto suyo y, al investigar en su escritura, me resultó muy interesante percibir una melancolía que en Stein yo no sentía, y para mí muy asociada al momento de posguerra. Me interesó que aunque él estuviera usando procedimientos

aparentemente muy fríos y secos, repetitivos, ese mundo y ese momento se filtraran en su lengua. Lyn Hejinian sería otra heredera de Gertrude Stein cuya escritura me encanta, y a la que también le percibo la melancolía de posguerra, pero en Estados Unidos, que es bien diferente. Me cautivó su libro de recuerdos, *My life,* y un pequeño poema sobre percepción, memoria, experiencia y movimiento que, a la Stein, hace lo que dice y dice lo que hace para explicar cómo aprendemos y recordamos. Y otra autora que me fascina tanto como primero me sorprendió que fuera heredera de Stein, es Rita Indiana. Cuando me enteré de que ella había escrito *Papi* con el audio de *If I told him. A completed portrait of Picasso* de Stein sonando, entre otros, me expliqué alguna de las razones por las que me gusta tanto su obra. Rita Indiana me parece una de las artistas de nuestra época, de hecho, no sé si se puede llegar a estar más a la época que ella. Me parece lo más, además, que Indiana recoloque el modernismo anglosajón blanco de Stein en una geografía, género y gozo verbal como los del Caribe como para hacerla volver a vivir de otra manera.

Voy ahora a por el cuarto mapa. Estuve como 10 años investigando en las neovanguardias a la vez que escribía el libro de *Hacía un ruido. Frases para un film político* y hacía un disco, un recital y una performance no idénticas entre sí, sino como correlativas. Entonces, me pasó que esas texturas y superficies ásperas, ese ruido como no-armónico, esa sequedad o tendencia hacia lo literal del archivo de la vanguardia occidental al que yo había llamado "Analírica" –que es algo así como un régimen de expansión del sonido del siglo XX tras el estallido del verso medido–, me llegaron a cansar hasta el punto de que después me apeteciera ir con todas esas herramientas al archivo de la Lírica, no exactamente al de la lírica de la segunda mitad del siglo XX, la más lirista, sino a la más arcaica. Pero quería volver a esos poemas también pensándolos como artificios, hechos en una lengua concreta y en mundos

concretos. A ese proyecto lo llamé Lírica y ya no lo hice desde ninguna instancia académica sino desde el arte, mediante performances, ensayos y poemarios. Digamos que volví a leer piezas de ese archivo que yo además había estudiado en la carrera de Filología Española, cosas como las jarchas, esos fragmentos de cancioncillas o poemas orales, como podrían ser hoy las canciones de Kendrick Lamar, incrustado en poemas cultos en hebreo o en árabe (las moaxajas). La potencia de evocación de esos dos o tres versitos que al final aparecen y suenan diferente, como en collage, para mí es la de la definidora de la lírica como ausencia de uno de los dos interlocutores, o el que escribió antes el poema o el que lo leerá después, porque siempre uno de los dos falta, de modo que el "tú" y el "yo" que el poema dice pueden ser rellenados diferentemente.

Volví también a San Juan de la Cruz, que es uno de esos poetas que todas las veces que he leído me ha alucinado, pero hacerlo restándole esa importancia que, como antes dije, heredamos sin más crítica, y poder pensar libremente con su poesía cosas que me interesan a mí ahora de la contemporaneidad me resultó casi como leerlo de nuevo. Me refiero a por ejemplo que en el poema "Aunque es de noche" él también esté usando un villancico popular ("que bien sé yo la fuente que mana y corre aunque es de noche") que él también oyó y que lo escribe de memoria estando preso y al hacerlo lo está remoldeando en endecasílabos, que es una forma en ese momento innovadora y culta, es decir, pensar con él la mezcla artística que todo el rato desplaza lo alto y lo bajo hasta el punto que en el siglo XXI Rosalía canta este poema sin necesidad de que se sepa que es de San Juan, como aquella cancioncilla que él usó en su día. Creo que ese es el culmen de la transmisión de lo poético: devolverle a la lengua la lengua. Tú captas un trozo de la lengua, lo pones en un poema, luego el poema vuelve a la lengua en la memoria de la gente. Pensadas desde un cierto materialismo estas cualidades de la lírica aportan más lecturas a las canónicas,

como por ejemplo que el villancico que San Juan calcó probablemente no hablaba de la santísima trinidad, como se supone que el suyo sí lo hacía, sino que probablemente era profano. E incluso si somos creyentes, tampoco cuando nosotros leemos a San Juan posiblemente tengamos un tipo de fe católica como para seguir bien el hilo del poema alrededor de la santísima trinidad. Explorar en los usos literales y metafóricos de palabras como noche, río, agua, palabras tan comunes a la lírica de siempre, de pronto fue algo que me apeteció investigar para esta trilogía de obras escénicas titulada *Jinete Último Reino*, y para mi libro de sueños llamado *Salitre*. Siempre digo que aunque *Salitre* y *Hacía un ruido* parece que no se parecen en casi nada, los dos son un collage de lengua tanto propia como ajena, solo que *Salitre* tiene las costuras muy suavizadas y su sonido es mucho más armónico que el de *Hacía un ruido*, de manera que no se percibe fácilmente la fuente de cada frase, ni que su supuesto "yo" esté construido a partir de sueños de muchas cabezas. Pero es que el yo de cualquiera en realidad está hecho de sueños e historias de muchas cabezas, así que no hace falta ser una [sola persona] para escribir sobre una [misma]. En esa lengua más común de los sueños que me contaban, y en su léxico particular, que tan sencillo parece, me estuve deteniendo estos años, también considerando que cuestiones como la intimidad y el miedo puedan ser lingüísticos –que es algo que leí en un texto de Robert Smithson que es otra de esas poéticas que me han marcado muchísimo.

Confieso que muy a menudo me da vergüenza cambiar tanto de estilo. Considero mi poesía muy sincrética y eso, por momentos, me baja la autoestima, aunque es un sentimiento con el que he lidiado siempre. Creo que en esa baja estima también ha operado cierta percepción muy inmediata de los mandatos invisibles, esos mandatos ocultos que todos los contextos contienen y que he podido percibir al vuelo, no sé si por chica o por queer. También en cierta parte de la

vanguardia más rupturista hay un mandato oculto de contención y limpieza, un blanqueo al que el poeta Heriberto Yépez llama *leukotrópico*. Hay ciertos temas que no se tocan, ciertas texturas que no se dejan aflorar que de pronto a mí también me constreñían, y que de pronto noto que no permiten el movimiento que decía la poesía necesita para no volverse corriente. Ante esta fuerza de detención, traigo la fuerza de incorrección del último mapa que quería compartir, que sería el mapa de los maricas, de Whitman, de Lorca leyendo a Whitman, de Spicer leyendo a Lorca leyendo a Whitman, de Perlongher, etcétera. Yo creo que Lorca no sabía mucho inglés y tengo la intuición de que Spicer tampoco sabía mucho de España, aunque sí supiera algo de castellano, pero lo que resulta potente es que se hermanan por la experiencia común que es la homofobia, y por la más común aun que es el deseo homosexual. Son poetas que no se buscan exactamente por la lengua sino por afuera de las series nacionales, que es algo que también me importa mucho. Se trata ésta de una genealogía asfixiantemente masculina y de un imaginario también muy masculino a cuya puerta cuesta mucho llamar si eres chica porque no suele abrir nadie. Pero por suerte llevamos muchos años ya de giro en este sentido y está siendo muy emocionante ver cómo está llenándose todo de chicas y chiques y obras que ahondan en ese cambio profundo que es el feminismo, que ya es imparable y que ya está cambiando el paradigma también literario. Sobre esta quiebra de mundos diría que trabaja Rita Indiana toda su obra, y hablaría de Fernanda Laguna y Dalia Rosetti, de Belleza y Felicidad, de *Panza de burro*... De todas estas obras admiro profundamente el desafío, la incorrección, la desobediencia de los mandatos invisibles que en cada sistema y código cultural haya. Siempre hay una norma, siempre, cada escena genera una norma, y me parece que todas estas autoras desafiaron alguna de estas normas para llevarnos a otro lugar te gusten o no.

Entonces, ésta sería la línea queer, pero "queer" por rara, no por ser una identidad cerrada, sino por lo que enrarificas el ambiente, la tradición, todo, con tu hacer y con tu estar. Hay cierto exceso expresivo del *Fragmento 3* de *Jinete Último Reino,* que yo creo es mi obra como más arrebatada, que viene de aquí, de esta línea genealógica. Durante todos estos años de investigar, estudiar, leer, vivir la poesía, compartirla con mis compañerxs de Euraca, escribirla, me fui inventando el par de Lírica y Analírica que quizá funciona, o quizá no, pero creo que sobre todo fue importante para mí descubrir la diferencia que ofrece el prefijo "an-" frente al prefijo "anti-" para dejar por fin de oponer polaridades como experimental/no experimental. Hay que entender que an- habla de una inversión, un envés, de un adentro hacia afuera, como en la propia palabra anamorfosis: otra forma de ver la misma forma. Y hay que entender que, como dice Hocquenghem en *El deseo homosexual* (1972), homosexual no es lo contrario de heterosexual, la homosexualidad es una categoría producida por la norma heterosexual, y es el deseo sin objeto, o sea, que no se cierra en un objeto porque no sirve a la reproducción, es un "no hay nada que no podamos hacer". Y este movimiento como de balanceo entre la construcción, la hechura y la forma desconocida y el reconocimiento del común, y entre la extrañeza, la rareza, la incomodidad y el reencantamiento y el placer y el hechizo en medio de un mundo degradado, es el efecto poético que a mí me interesa más ahora. El momento que haya entre perderse profundamente y salir afuera a reflexionar, o en los términos de Charles Bernstein, entre la absorción y la antiabsorción, sin que tengan por qué estar separadas ambas instancias. Creo que eso es lo que busco, lo siguiente.

Siempre me parece que me gusta más lo siguiente que voy a hacer, pero no porque tenga para nada insatisfacción de lo hecho, porque disfruto mucho lo que hago, sino porque pienso que la poesía es muy difícil de hacer, y que si lees a poetas como los que he citado hasta

aquí, a todas y cada una de las que he citado hasta aquí, sabes que la poesía es muy difícil de hacer, o sea, que es un desafío enorme, que es un tesoro muy antiguo y que es muy difícil conectarse con él y aportar algo significativo. Entonces, os cuento que en agosto terminé un poema titulado "Versus", que es un poema de tres páginas que tardé ocho meses en escribir. En él hablo de cuestiones muy concretas, de un lugar muy concreto del mundo que es una parte muy concreta de Galicia, y de un tipo de chicas y de sensibilidad muy situadas, y se lo mandé a mi amigo Gabriel Cortiñas, que es otro de los poetas que quiero poner en esta lista, y una noche lo leyó y le gustó un montón, y yo aún no le he respondido, pero él me escribió que lo había entendido aunque no conociera ninguna de las referencias concretas que traía, y creo que esa es la poética y la política de lo que es "el siguiente poema" = todo lo que "Versus" me vaya a traer y todo lo que vaya a aprender yo con "Versus" será lo siguiente.

—Me interesó sobre todo una parte donde hablabas de los textos de Gertrude Stein y esa cosa oral que vos decís que no podía sino estar escrita. Quería preguntarte acerca de ese ida y vuelta en tu propia escritura entre lo oral y lo escrito.

Creo que lo más interesante de comprender de la expansión del verso libre del que antes hablé es cómo nos permite analizar la escritura y la oralidad como una cinta de Moebius, como entidades que nunca se separan. O sea, que cuando estás leyendo en silencio en un cuarto, también estás oyendo el poema, y cuando lo estás diciendo en voz alta el poema te está remitiendo a algo, un espacio o una gente que te escucha, que no está en lo escrito. Y creo que Gertrude Stein logra organizar unos ritmos que en seguida clasificarían sus textos como del lado más sonoro o del lado más oral, porque además usa palabras muy ordinarias, muy sencillas; pero al mismo tiempo,

si intentas memorizar esos textos sin el papel en el que van escritos, ves que es imposible; es decir, que se trata de formas orales completamente atadas a una partitura, pero de una literalidad diferente a la de un texto impreso cuyo sonido ya conocemos. La sutileza de esta combinación que parece tan pequeña es inmensa, y ese es justo para mí el campo más fecundo de investigación performativa. Por ejemplo, que según como estés el día que recitas, haces las pausas en un sitio o en otro según tu respiración, o tu timidez, o tu tensión, o tu edad, o cómo ves el poema en ese mismo momento: eso vuelve imposible que el verso que está fijo porque está impreso tenga más valor que el que tú dices, que tenga más poder que el que tú dices. O sea, tiene más poder culturalmente, pero yo digo que todas sus versiones, la escrita y la oral, le pertenecen por igual al poema. Todo el trabajo con el lenguaje tiene que operar en este rango entre lo oral y lo escrito, o en cómo traer las voces al poema, incluso la poesía que no se piense a sí misma cerca de la performance.

—Vos mencionás la performatividad como expansión, pero también como intensificación, y justamente en tu poesía hay, diría, mucha intensificación gráfica. ¿Lo pensás desde lo visual, desde la reiteración sonora en tu organización, en tu lectura?

La verdad que no, no lo pienso desde lo visual, sino desde esto que estaba hablando. Sobre la intensificación gráfica: pienso en cómo el ritmo se tiene que plasmar en la página, es decir, en los espacios, en la tinta, en la negrita, la cursiva, la mayúscula, cómo los elementos gráficos lo colocan a ese ritmo en la página.

—¿No habría que dejar por completo de usar la categoría "experimental", precisamente por reproducir una idea conservadora de cómo debería

ser la poesía? ¿Existe una poesía que sea "no experimental", aunque su grado de experimentación sea pobre?

Estoy de acuerdo, creo que habría que descartarla, pero sí existe una poesía no experimental, que es la poesía normal, la que replica tanto modelos poéticos como la lengua estándar. Así que aunque sí creo que hay poesía no experimental estoy muy de acuerdo en descartar "experimental", para decir que toda la poesía, per se, experimenta con el lenguaje.

—¿A la hora de pescar la oralidad, hay algo a lo que atendés especialmente?

Pues, según el momento. Por ejemplo cuando hice *Hacía un ruido*, estaba más conectada a los medios de comunicación y a las cosas que oía en la calle directamente, en las plazas y en las manifestaciones. Luego toda la investigación en la Lírica me hizo interesarme mucho en las canciones y los poemas, entendiendo la literatura como lengua que hay en el mundo más que como cita altoliteraria, o sea, que usaba fragmentos de lengua de otros libros igual que algo que hubiera oído por la calle. Pero también me fijo mucho y uso trozos de mails. Lo que voy oyendo lo incluyo, sin duda esa es una de las fuentes de mi poesía.

—Quisiera saber el nombre de la poeta que nombraste en un momento en que se cortó el audio, que usaba en un poema las palabras "percepción", "memoria" y "experiencia". Y también, ¿cómo se cruzan percepción, memoria y experiencia en tu poesía?

Se llama Lyn Hejinian, si pones "constant change" encuentras el poema. ¿Cómo se mezclan percepción, memoria y experiencia en mi poesía? Creo que eso ahora mismo no lo puedo articular, es muy complicado.

—¿De qué manera el rap se ha permeado en la escritura poética, sea en inglés, francés, español hoy, y cómo esto es una continuación de esta oralidad escrita?

Podríamos hablar un montón de rato sobre este tema... por ejemplo, para mí es una gran pregunta por qué el rap es un género distinto a la poesía; probablemente por suerte para el rap. O sea, yo creo que el rap no necesita de la poesía pero viene de ahí, y recupera aspectos que la poesía había olvidado durante siglos. Lo que pasa es que nació en una escena que, por clase y geografía, no quedaba dentro del sistema literario, pero sus usos de la palabra, la recuperación del cuerpo que hace, la unión del cuerpo y el lenguaje, yo creo que nos reconecta con la tradición poética arcaica, la de antes de la literatura escrita y de la imprenta, porque siempre hubo performance de la palabra. Creo que además el rap es un banco de experimentación técnica brutal, de formas de decir, y además conserva también ese gusto por competir en un sentido creo que positivo, el del estilo. Ganar en el rap significa hacer cosas que nadie más puede hacer, y eso creo que va mejorando y desafiando a los demás como para seguir escribiendo e innovando. Hay un montón de cosas que hacen del rap una escena de artes verbales muy viva, y que son envidiables para la poesía. Pero el tronco es común, porque de ritmo y palabras se hace la poesía también.